

Recuperación de la función política del teatro: apelaciones y propuestas ético-políticas en la dramaturgia de Guillermo Calderón

Recuperating the Political Function of Theatre: Ethical-
Political Appeals and Proposals in the Dramatic Works of
Guillermo Calderón

Marcela Sáiz C.

Universidad de Chile
msaizc@ug.uchile.cl

Resumen

Este artículo tiene como objeto identificar y caracterizar las dimensiones ético-políticas presentes en la poética del dramaturgo y director chileno Guillermo Calderón. La metodología es el análisis textual de sus cinco primeras obras: *Neva*, *Clase*, *Diciembre*, *Villa + Discurso*, y algunas entrevistas al autor. Se identifican mecanismos específicos de interpelación y proposiciones a los receptores de sus obras y creadores artísticos. Se concluye que el autor realiza una recuperación de la función política del teatro mediante el desarrollo de una propuesta ética, que incluye lo político, lo que finalmente lo distingue y separa de la generación denominada post-moderna.

Palabras clave:

Teatro – política – ética – Guillermo Calderón – posmodernidad.

Abstract

This article aims to identify and characterize the ethical and political dimensions presented in the poetics of Chilean playwright and director Guillermo Calderón. The methodology is a textual analysis of five of his early works: *Neva*, *Clase (Class)*, *Diciembre (December)*, *Villa + Discurso*, as well as interviews with the author. The article identifies specific mechanisms of interpellation and propositions to the audience and to artistic creators. It concludes that this author recovers the political function of theatre through the development of an ethical proposal that includes the political, and which ultimately distinguishes and separates him from the so-called post-modern generation.

Keywords:

Theatre – Politics – Ethics – Guillermo Calderón – Postmodernity.

Desde fines de los años noventa ha aparecido en la escena cultural de Chile un nuevo grupo de dramaturgos que, en relación a su sensibilidad frente al mundo y a la concreción teatral, comparten ciertos referentes generales: la experiencia de vivir en un período de transición política, por una parte; y la experiencia de la globalización y masificación de nuevas formas de comunicación instaladas por el sistema neoliberal, por otra. La experiencia de vivir la transición política implica asistir a un proceso de disolución de los grandes modelos político-ideológicos dominantes hasta entonces: el socialismo europeo oriental y los gobiernos militares neoliberales latinoamericanos, incluido el chileno. También, implica vivir un proceso de reorganización basado en un pragmatismo administrativo, tal como lo plantea María de la Luz Hurtado (14-5). Este pragmatismo se aleja de cualquier utopía moderna, y se transforma en una experiencia de desilusión, sobre todo en la medida en que no hay nada nuevo a lo que aspirar como colectividad o comunidad, y si lo hay, aquello es fácilmente desacreditado o negado.

En este escenario general se produce la transición en Chile, que nace desde un contexto de dictadura hacia una democracia basada en una política pragmática de consensos. Nelly Richard describe este escenario como un proceso controlado de regularización del cambio político y social, que debió hacernos transitar hacia más libertad, más justicia y bienestar, pero que forjó una pragmática del acuerdo entre redemocratización y neoliberalismo, que sobre todo nos llevó hacia más consumo (9). Este hecho reafirma, ahora a un nivel particular, la experiencia de la desilusión no solo en relación con el pasado, con lo que puedo ser y no fue, sino con el presente y el futuro, con lo que podría ser y no es, pero tampoco será.

La globalización y masificación de nuevas formas de comunicación instalada por el sistema neoliberal, ha posibilitado, según Lola Proaño, una actitud aparentemente más libre en relación a los límites trazados por una u otra teoría en los diversos campos culturales, incluido el teatro. Este proceso también ha generado la aceptación de elementos de la cultura popular en una democratización más aparente que real, que le han proporcionado al teatro una mayor amplitud de lenguajes, miradas y temas, aunque, siguiendo a Proaño, “esta actitud puede no reflejar necesariamente una idea de libertad producto de la conciencia de su madurez cultural” (63-4).

Estas circunstancias le han permitido al teatro chileno alejarse de “las condiciones de precariedad y censura” (Carvajal y Van Diest 74) propias de la dictadura y alcanzar una autonomía relativa en relación a sus funciones sociales anteriores. Al mismo tiempo, han posibilitado la reinstalación de problemáticas históricas, sociales y teatrales relacionadas con la historia, la memoria, el presente, la función del teatro, la profundidad de su relación con la realidad, sus formas de abordaje de esa realidad, entre otros.

Es en este contexto donde aparece el teatro de Guillermo Calderón, considerado uno de los dramaturgos chilenos más relevantes de las dos últimas décadas, y cuyas obras han sido ampliamente reconocidas, premiadas y presentadas tanto en Chile como en el extranjero: *Neva* (2006), *Clase* (2007), *Diciembre* (2008), *Villa + Discurso* (2011), *Beben* (2012) y *Escuela* (2013), montaje por el que acaba de recibir su cuarto Premio Altazor en 2014.



Discurso. Dramaturgia y dirección: Guillermo Calderón. Teatro Playa, 2013. Fotografía: María Paz González.

De lo ético y lo político

La visión política de Guillermo Calderón revincula su teatro con aquella tradición del teatro político cuyo mayor centro de influencia en Latinoamérica es el planteamiento teatral e ideológico de Bertolt Brecht. Esto, sin desconocer la existencia de otros antecedentes en Piscator o Beckett; en el propio desarrollo del Teatro Ácrata en América Latina; y en la propuesta del Teatro del Oprimido de Augusto Boal, por nombrar algunos. Pero sobre todo, la propuesta de Calderón recupera y reactualiza esta función para un contexto actual marcado por la caída de los grandes relatos ideológicos, el descreimiento en ellos como posibilidades sociales de futuro, y por la desilusión y el desencanto producido por los procesos de transición a la democracia vividos en Chile y Latinoamérica. Es decir, recupera esta función para un contexto posmoderno donde el sujeto ha perdido su capacidad de organizar coherentemente su pasado y su futuro, y donde, a nivel cultural, se produce lo que Jameson llama “cúmulos de fragmentos” (46).

Esta posibilidad de reactualización de la función política se produce, justamente, al incluir una dimensión ética a la dimensión política, toda vez que esta primera dimensión apela al sujeto individual a hacerse cargo del sujeto social incluido en la segunda, y a restablecer su propia capacidad de organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente que le permita un pensamiento y una acción en el mundo social. Esta unión de lo ético y lo político permite abrir la reflexión crítica sobre el presente tanto a nivel social como artístico, y sitúa a Calderón en un espacio novedoso y complejo.

Lo ético puede ser entendido como la posibilidad “de observar, de comparar, de evaluar, de escoger, de decidir, de intervenir, de romper, de optar” (Freire 97) que tienen los seres humanos frente a la realidad que se les presenta; ya que su ejercicio transforma al sujeto en un ser ético, en la medida en que le permite asumir que “[su] paso por el mundo no es algo predeterminado, preestablecido. Que [su] ‘destino’ no es un dato sino algo que necesita ser hecho y de cuya responsabilidad no puede escapar” (52). Sin embargo esta tarea que plantea Freire no es fácil de sobrellevar para el sujeto en el contexto actual donde frente a la elección “en vano buscamos reglas sólidas y confiables que nos reafirmen que. . . estaremos en lo correcto” (Bauman 27), porque nos hallamos ante una multiplicidad de reglas que “chocan y se contradicen, y cada una reclama la autoridad que las otras le niegan” (27-8). Entonces, en el contexto actual no basta con saber que existe la “posibilidad de transgredir la ética” y que al “ser persona . . . no está dado como cierto, inequívoco, irrevocable que soy o seré decente, . . . que soy y que seré justo, que respetaré a los otros” (Freire 52); sino que, además, es necesario “decidir entre diferentes grupos de reglas y diferentes autoridades que las predicán” (Bauman 28), dirimir qué reglas en conflicto obedeceremos, y asumir que “cada acto de obediencia es, y solo puede ser, un acto de desobediencia” (28). De este modo, el problema ético se vuelve un problema complejo, ya que en este contexto que “se ha descrito. . . como la crisis ética de la posmodernidad” (Bauman 24), tal como plantea Jonas, “nunca hubo tanto poder aunado a tan poca guía para usarlo [y] . . . Tenemos la mayor necesidad de sabiduría cuando menos creemos en ella” (en Bauman 24).

Lo político se puede comprender como la acción que se ejerce en el mundo como resultante de asumirse como seres éticos. Es decir, se vincula con el reconocimiento de que esta capacidad de acción es un derecho que se traduce en la responsabilidad social, que asume o no el sujeto, frente a su hacer y a su estar en el mundo que le toca vivir. Pero este derecho de acción se transforma en un mandato, ya que

A partir del momento en que los seres humanos . . . fueron creando el mundo, inventando un lenguaje con que pasaron a darle nombre a las cosas que hacían con su acción sobre el mundo, en la medida en que se fueron preparando para entender el mundo y crearon en consecuencia la necesaria comunicabilidad de lo entendido, ya no fue posible *existir* salvo estando disponible a la tensión radical y profunda entre el bien y el mal, entre la dignidad y la indignidad, entre la decencia y el impudor, entre la belleza y la fealdad del mundo. Es decir, ya no fue posible *existir* sin *asumir* el derecho o el deber de optar, de decidir, de luchar, de hacer política. (Freire 51-2)

El componente ético del teatro de Calderón aparece como una apelación constante al artista y al espectador, sobre su propia capacidad de evaluar, decidir y optar, tendiente a lograr un resultado político en este nuevo contexto, porque lo esencial es recuperar la capacidad de acción



Discurso. Dramaturgia y dirección: Guillermo Calderón. Teatro Playa, 2013. Fotografía: María Paz González.

de los sujetos. Para esto, Calderón muestra desde *Neva* hasta *Escuela* distintas transgresiones éticas; establece preguntas para reflexionar sobre ellas; problematiza las ideas instituidas en la sociedad y en el espectador sobre la Historia y la Memoria; y niega al receptor la posibilidad de exculparse de su propia responsabilidad por sostener un orden como el neoliberal que atribuye a fuerzas ciegas o imponderables los daños que causa sobre los seres humanos. Dicho de otro modo, Calderón restituye un gran número de opciones éticas vigentes y establece otras distintas que entran a dialogar, contestar o problematizar a aquellas.

Las apelaciones que encontramos en Calderón se pueden dividir en dos grandes grupos:

1. Aquellas dirigidas en forma directa a los creadores, que abarcan tanto la pregunta por el sentido que posee hacer teatro cuando en la realidad se vive una situación de violencia, el problema de cómo abordar esta violencia desde el arte, y el dolor colectivo que esta violencia histórica provoca.
2. Aquellas dirigidas en forma directa al espectador, que se relacionan con la necesidad de redignificar el pasado y a los sujetos sociales que lo protagonizaron para recuperar la capacidad de movilización social; y también, con la reflexión sobre la posibilidad de que el sujeto individual restituya su capacidad transformadora, su libertad individual, y se asuma como un ser ético y político.

Ambas apelaciones, tanto las dirigidas a los espectadores como las orientadas a los creadores, ponen en evidencia que el teatro de Calderón concibe a ambos sujetos sociales como sujetos éticos, políticos e históricos.



Discurso. Dramaturgia y dirección: Guillermo Calderón. Teatro Playa, 2013. Fotografía: María Paz González.

Primera apelación a los creadores: teatro y realidad

La primera apelación surge de la pregunta sobre “la necesidad o validez de hacer teatro en momentos de conmoción política”, tal como lo plantea Calderón en una entrevista (en Baruj *et al.*). A partir de esta pregunta “aparece inmediatamente una cuestión ética acerca de cuál es la validez de estar haciendo el amor apasionadamente si afuera están matando gente literalmente” (en Baruj *et al.*). Esta es una pregunta dirigida esencialmente al creador teatral, en la medida en que cuestiona el tipo de relación que el teatro puede o debe establecer con la realidad en la que su creación está inmersa, y se puede graficar en la contradicción final que se plantea en *Neva*: hacer teatro mientras afuera está sucediendo la matanza del domingo sangriento o dejar de hacerlo y salir a luchar.

Pero la violencia para Calderón adquiere muchas formas distintas y solapadas que sobrepasan aquellos hechos evidentemente violentos como la matanza de San Petersburgo (*Neva*), la guerra (*Diciembre*), el golpe de estado en Chile y la violación a los derechos humanos (*Villa*), o la dictadura (*Escuela*). La reiteración de la violencia ocurre porque en Latinoamérica “hay sociedades que están permanentemente en un estado pseudo-bélico. Por ejemplo, nosotros en Chile tenemos una pseudo guerra en el sur por el levantamiento mapuche que quiere recuperar sus tierras. Pero también se vive en guerra por conflictos sociales en todos nuestros países” (Calderón en Baruj *et al.*). Por lo tanto, se puede entender que la pregunta por la validez del ejercicio del teatro en contextos violentos es pertinente también hoy, y que estos contextos no son solo políticos, sino también sociales como el caso de la educación (*Clase*) o del funcionamiento de organizaciones sociales nacionales e internacionales (*Beben*).

En este sentido, el creador es apelado a observar, evaluar y decidir cómo se va a relacionar con la realidad, o, a lo menos, a preguntarse por la importancia de esta relación, sobre todo si es consciente de formar parte de un contexto donde “los problemas no tienen soluciones predefinidas, ni las encrucijadas una dirección intrínsecamente preferible [y donde] tampoco hay principios inflexibles que podamos aprender, memorizar y desplegar para escapar de situaciones que no tengan un buen desenlace” (Bauman 40-1). Esto último es lo que demuestran las obras de Calderón, donde hay una constante exposición de alternativas de solución frente a los problemas que se plantean, inclusive contradictorias, pero sin arribar nunca a una resolución definitiva.

Entonces, lo importante de la apelación no es determinar cuál es la forma de relación que el teatro debiera adoptar con la realidad, sino problematizar este hecho para avanzar en la conciencia de que la elección es fundamental. Esta elección es todavía más imperiosa en un contexto ambiguo –como en el que estamos–, propio de la sensibilidad posmoderna o de una “modernidad sin ilusiones” (Bauman 41), donde las decisiones son ambivalentes y no tienen, necesariamente, fundamentos éticos o principios rectores claros (40-2). En este sentido, la apelación es a exponer, desde este contexto, la propia elección; es decir, a asumir que “nosotros, y solo nosotros, somos responsables de nuestros actos, [y que] podemos elegir libremente, guiados tan solo por lo que consideramos digno de lograr” (Bauman 27). De este modo, la apelación es a preguntarse sobre aquello que el creador considera digno de lograr con su obra en relación con la realidad en la que se encuentra, ya sea para considerarla o no, y asumir que esa elección tiene consecuencias artísticas y sociales.

Desde esta perspectiva, la elección de Calderón es clara. Su obra establece una relación con la realidad concebida como un espacio donde la violencia y la catástrofe están presentes, y cuyo mayor representante es el modelo neoliberal que “no produce felicidad. / Produce plata para los que ya tenían plata/. . . produce una tristeza rosada. / Que es lo contrario a estar enamorada” como dice la presidenta en *Discurso* (Calderón, *Teatro II* 87). Es una realidad donde la violencia ha estado presente históricamente en distintas instancias en que la izquierda ha sido derrotada, victimizada o desengañada, ya sea por otros o por ella misma, dejando huellas profundas en la configuración de la realidad presente, razón por la cual el dramaturgo decide problematizarla y exponerla críticamente.

Segunda apelación a los creadores: violencia y representación

Con la elección de relacionarse con la realidad desde sus espacios de violencia, catástrofe y dolores colectivos, surge la segunda apelación directa a los creadores: cómo el arte puede abordar la violencia o la catástrofe, el dolor colectivo que provocan, y los dilemas éticos que las elecciones en este plano conllevan. En primera instancia, esta elección puede ser estética. En *Villa*, por ejemplo, se plantean distintas opciones para la reconstrucción de la Villa Grimaldi: hacer un museo que se iguale con una estética contemporánea, un museo lleno de computadores Mac e instalaciones de arte; o una reconstrucción realista de lo que fue el centro de tortura. Pero la elección estética implica una elección ética por parte del creador, ya que no solo está eligiendo una forma sino también las consecuencias que esta forma escogida conlleva. Así lo manifiesta el autor en *Villa*: “Si pones arte vas a caer en dos cosas. . . El arte te permite poner en un

extremo, eso, alguien en la parrilla, el perro. . . *terrible*. Y en el otro extremo puedes poner una *obra* de arte, una cosa bonita. Y chuta, *triunfó la belleza*, triunfó el espíritu humano, triunfó la paz. . . (Calderón, *Teatro II* 38-9, el énfasis es mío).

Por lo tanto, la elección estética hacia lo terrible o hacia la belleza, es también y sobre todo, una elección ética no solo porque le exija tomar una decisión al creador, sino porque la construcción artística que se haga dotará de un sentido u otro a la realidad que aborda, toda vez que el arte es un instrumento que permite resignificar los contenidos que trata, "porque el arte artístico es lo que al final le da sentido a la cosa..." (Calderón, *Teatro II* 34).

Entonces, la apelación directa al creador es a tomar conciencia de su capacidad de otorgarle un sentido a la realidad y de, con esta acción, intervenir en ella. Dicho de otro modo, se apela a la conciencia sobre el hecho de que ejerce una acción política de la que debe hacerse cargo, más aún si la sociedad ha sido incapaz de dar una resolución al problema de la violencia histórica o la catástrofe en otros planos: "porque eso es tan grande que no se puede entender, no hay justicia, ya, entonces el arte hace lo que hace el arte y... ya" (Calderón, *Teatro II* 24). Siguiendo a Calderón, si bien el arte podría aportar espacios de comprensión e incluso de justicia cuando la propia sociedad, que debería hacerlo, no lo ha realizado, el artista debiera tener en cuenta que nunca puede reemplazar esos espacios. Porque aunque se reconstruya la villa, tal como ha ocurrido en Chile con Villa Grimaldi que hoy es un parque que nos recuerda lo que allí ocurrió, o se haga un museo de arte contemporáneo, como el Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos inaugurado en 2010, "en la realidad, la verdad es que aquí [en el espacio histórico] no hay salvación ni nada, aquí una muere violada y cubierta con caca de perro" (Calderón, *Teatro II* 39).

En este sentido, la comprensión del arte como un instrumento de salvación para los sujetos que han vivido la violencia, es cuestionada por Calderón. Desde su poética el arte no alcanzaría esa verdad última de la realidad. Por tanto, cobra una enorme importancia la labor consciente del creador y sus elecciones, pues estas trascienden lo puramente artístico e involucran a quienes han sido protagonistas de los hechos de violencia, a quienes participan aún de ellos en el presente, y a los que se formarán una imagen sobre estos sujetos y situaciones en el futuro, marcando una posibilidad de avance o de retroceso en la conciencia que la sociedad pueda adquirir frente a estos hechos.

Desde esta perspectiva, la apelación es ética y tendiente a considerar no solo el tratamiento y el resultado artístico, sino su impacto en la sociedad:

Hay que tener respeto por la gente que pasó por la villa... Es que tú no puedes poner al público que va a ir a la villa en la misma situación en la que estuvieron los detenidos, porque en primer lugar es imposible, y en segundo lugar porque te pone a ti como museo, como villa, *nosotras*, en la posición de infringir violencia y eso ya es como espantoso, que se den vuelta las cosas y que una termine como vengándose con la gente que lo va a ver . . . (Calderón, *Teatro II* 35-6, énfasis en el original)

De este modo, la apelación que se plantea no busca establecer una respuesta única a la pregunta sobre cómo el arte puede o debe representar esa violencia, tal como lo evidencia el hecho de que el dramaturgo no resuelve en *Villa* qué se debe hacer con Villa Grimaldi. Lo que se busca

es integrar por medio de la problematización de las distintas opciones, la reflexión sobre la dificultad de rendir la experiencia de la violencia y el dolor en palabras, de comunicar su verdad o de re-presentarla, y desde allí reflexionar sobre la responsabilidad que implica cualquier elección artística, y asumir que esa elección es siempre política y, por lo mismo, debe ser ética.

En este sentido, la elección de Calderón es clara. Desecha el realismo teatral y su forma de relacionarse con la realidad, porque aparece como imposibilitado de abordar los espacios de violencia histórica y dolor colectivo sin hacerlas aparecer como simulacro. Y es que, tal como señala en la obra, la realidad de la violencia “es tan terrible que no se puede porque siempre va a quedar falso” (Calderón, *Teatro II* 38). Por tanto, el dramaturgo y director opta por una construcción que expone las transgresiones históricas a la ética en relación con estos temas para, desde allí, problematizar las posibilidades de solución. Esto, sin resolver las encrucijadas sino que trabajando constantemente desde la contradicción y suspendiendo la elección. En definitiva, Calderón propone, tanto al creador como al espectador, sostenerse el mayor tiempo posible en la pregunta, no arribar fácilmente a una respuesta y hacerse cargo de esas problematizaciones, ya que estas son las que permitirán a los sujetos reactivarse, al ser provocados por la tensión que plantea la reflexión ética.

Primera apelación al espectador: redignificación de los sujetos sociales

A partir de estas dos apelaciones iniciales surge otra que se dirige directamente al espectador. En primer lugar, al histórico, que ha sufrido la violencia más que al que la ejerció, pero sobre todo al que ha heredado las narrativas surgidas de esos hechos sin ser él víctima directa de esa violencia; luego, al espectador que creyó en alguna guía ética o asumió un discurso ideológico determinado como constructor de la realidad, pero sobre todo al que desde la derrota, la desilusión o el desengaño ya no cree en ellos, y al que nació en un contexto donde la incredulidad es natural.

Esta primera apelación está ligada con la propuesta de redignificación de los sujetos sociales vinculados a la izquierda en cuanto reclama tanto su reconocimiento como parte de la historia, como la restitución de la autoridad de sus discursos y miradas dentro de la sociedad como pasos necesarios en la recuperación de su capacidad de acción¹. Esto se hace, justamente, a partir de gestos redignificantes. Por una parte, se les otorga a estos sujetos sociales, a su historia y a su memoria, un espacio de representación dentro de las obras, y en este sentido se los realza como sujetos dramáticos de importancia. Y por otra, se los muestra en sus contradicciones y complejidades, alejándolos de los estereotipos que se han construido históricamente sobre ellos, humanizándolos. Pero además, se los muestra como sujetos que participan de la realidad presente. Este reconocimiento se lleva a cabo de dos modos: por un lado, exponiéndolos en un estado de inmovilidad social producto de las representaciones históricas que se han cristalizado en torno a ellos (los derrotados, las víctimas, los que se quedan atados al pasado, entre otros), y como resultado de las narrativas que han surgido a partir de su historia pasada (la narrativa

1 Para una profundización de los temas relacionados con el descarte del realismo, los sujetos sociales, representaciones e imaginarios, se puede consultar: Sáiz, Marcela: “El teatro político de Guillermo Calderón: Teatro, Historia y Memoria en una poética de las ideas”. Tesis de Magister en Literatura. Universidad de Chile, 2013. Impreso.

del fracaso del proyecto histórico de la izquierda en 1973, y la de la decepción vinculada al proceso de transición democrática). Por otro lado, presentándolos como sujetos deseantes que luchan contra esa inmovilidad desde los discursos de la posmemoria que surgen desde un presente también complejo y contradictorio, desde donde se rebelan los más jóvenes frente a esta herencia. Y es justamente esta contradicción entre inmovilidad y deseo la que provocará la apelación ética al espectador.

La inmovilización de los sujetos sociales se expone estrechamente ligada a las posibilidades a las que estos pueden acceder. Estas posibilidades responden a las configuraciones sociales que han surgido a partir de los hechos de violencia en los que han participado y a las consecuencias de ellos, y plantean una elección paradójica en la medida en que ninguna de las opciones que se presentan es satisfactoria para su redignificación, tal como lo demuestra la dificultad para escoger una u otra en cada una de las obras. En *Neva*, hacer teatro sin vincularse con la realidad o ser parte de ella negando la posibilidad del arte. En *Diciembre*, ir a la guerra porque es un deber luchar por la Patria o huir de ella. Asumir la narrativa de la derrota y vivir en el fracaso y la amargura como lo hace el profesor de *Clase*, o aprender que la esperanza de futuro está clausurada porque la situación presente es inamovible ya que no se puede dejar “de sentir que la vida y el viaje no tienen sentido” (Calderón, *Teatro I* 134). En *Villa*, construir un museo para cristalizar y “embonitar” la memoria histórica, o reproducir la violencia terrible en un intento inútil por alcanzar la verdad de la realidad pasada (*Villa*). Vivir enojado por lo sucedido históricamente como también se plantea en *Villa* y ser panfleto, o asumir el rol pasivo de la víctima y quedarse llorando. Silenciar lo sucedido y hacer como que nada ha pasado, o recordarlo permanentemente transformando a la memoria en una condena: “he construido mi vida alrededor de un amigo muerto”, dice el profesor en *Clase* (Calderón, *Teatro I* 138). Vivir con culpa, constantemente sufriendo o sumido en la nostalgia de que “antes este país era precioso”, como se plantea en *Diciembre* (Calderón, *Teatro I* 76). Todas estas posibilidades –de las que hemos nombrado solo algunas–, surgen desde los distintos imaginarios y narrativas instituidas a partir de los cuales se ha consolidado la realidad socialmente establecida por la hegemonía política, lo que significa que cualquier elección que se haga dentro de ellas implica mantener el estado de las cosas, y que esa posibilidad de elección no es sino una paradoja práctica, una ilusión.

Paralelamente a la construcción de esta paradoja que se expone al espectador, se hace manifiesto el deseo de los sujetos por salir de esa inmovilización en el presente. En el caso de *Neva*, Masha confiesa: “Me habría gustado ser hombre. Me sentiría feliz” (Calderón, *Teatro I* 49), evidenciando su desagrado por su condición actual que no le permite realizar su deseo. “No quiero más guerra, esta es mi banderita blanca... quiero que esto pase. Que se nos pase. Para ser paz. Para dormir tranquila”, señala una de las jóvenes en *Villa* (Calderón, *Teatro II* 65); otra plantea: “no podemos estar tristes y feos toda la vida. No. No podemos ser naturaleza muerta. Tenemos que cambiar de piel. Tenemos que sacar los cachitos al sol. Necesitamos volver carita limpia y calzones nuevos” (Calderón, *Teatro II* 28). “No quiero llenarme de rabia. Quiero llenarme de paz” dice la alumna en *Clase* (Calderón, *Teatro II* 164), mientras la presidenta, en *Discurso*, se pregunta: “¿Pero cómo liberarse de esa culpa?” (Calderón, *Teatro II* 89). “Es que no puedes como museo no proponer nada y quedarte en la cosa dolorosa, colgado de la cruz como si fueras el Yeshua de Judea” (Calderón, *Teatro II* 36) se plantea en *Villa*. O, como se expone en *Discurso*:



Discurso. Dramaturgia y dirección: Guillermo Calderón. Teatro Playa, 2013. Fotografía: María Paz González.

... no hay que andar llorando en los rincones.
 No vamos a dejar que nos maldigan para siempre.
 Ni que nos echen sal en el vino navegado.
 Porque la vida es linda y maravillosa.
 Y quiero vivirla y disfrutarla.
 Y también quiero que todos la disfruten. (Calderón, *Teatro II* 102)

De este modo, se muestra a los sujetos sociales en su contradicción y se evidencia el dolor que esta situación de inmovilización provoca. Este dolor se expresa en las obras como necesidad de volver a la vida o de resucitar, igualando inmovilización con muerte y capacidad de acción con vida. También se expresa como necesidad de dejar de sufrir: "Quiero viajar al fondo de la conciencia y dejar de sufrir" (Calderón, *Teatro I. Clase* 164). O como necesidad de salir: "Y una quiere crecer. Y quiere salir... Pero tengo derecho a crecer. Y ellos desde la ultratumba también tienen derecho a decir. No me olvides. Pero suéltate" (Calderón, *Teatro II. Villa* 66). O, como dice la alumna al profesor en *Clase*: "Tengo muchas ganas de salir. Sal tú también" (Calderón, *Teatro I* 155).

Volver a la vida, resucitar, dejar de sufrir y salir, todos son movimientos que expresan la necesidad de transformación de esta situación y la necesidad de activación de los sujetos sociales para lograr volver al presente, hacerse presentes en él; es decir, ser reconocidos y reintegrados y, en este sentido, redignificados. Así, la apelación al espectador es directa. Se le exponen estos sujetos sociales debatiéndose entre la inmovilidad y el deseo de salir de esa situación, en toda su humanidad vulnerable y débil, fuerte y valiente, en sus equivocaciones y aciertos, para que

los mire y los reconozca como sujetos que forman parte de una historia y, sobre todo, como partícipes del presente.

Desde ese reconocimiento, el espectador es conminado a hacerse cargo de la presencia de esos sujetos en la actualidad si es que él no es uno de ellos. Al mismo tiempo, a decidir sobre su propia condición actual, a interrogarse si, como sujeto social además de espectador, pertenece a esos sujetos que han sido cristalizados socialmente, que han sido vueltos narrativa, discurso, o a aquellos que han asumido como propias esas narrativas. Es decir, es apelado a hacerse cargo del pasado y el presente, a decidir qué hacer con el presente y con la historia, qué hacer con la memoria de ese sufrimiento colectivo, qué hacer con el dolor de la derrota y con la muerte, con la injusticia pasada y con la falta de justicia presente, con el olvido institucionalizado y el deber de memoria, entre otros. En definitiva, es apelado a activarse en alguna dirección desde una perspectiva distinta que no le permita soslayar la complejidad del problema que encierra la propuesta de restituirlos y de restituirse en su dignidad; y a asumir su propia condición de ser ético capaz de observar, evaluar, romper y optar frente a esto que se le plantea.

Segunda apelación al espectador: el ejercicio de la libertad individual consciente

La segunda apelación al espectador busca instalar la reflexión sobre la necesidad de recuperar la capacidad transformadora, y por tanto política, pero ya no del sujeto social sino del sujeto individual. Esta segunda apelación se realiza por medio de tres propuestas fundamentales: la primera está relacionada con la adquisición de la conciencia del sufrimiento y de la inexistencia de una salvación proveniente del exterior; la segunda, con la necesidad de imaginar un futuro a partir de esa conciencia del pasado; y la tercera, con el ejercicio de la libertad individual para concretar su acción transformadora en el presente.

Estas propuestas enfrentan al espectador con disyuntivas éticas que lo tocan directamente: la primera lo apela a observar y reevaluar a partir de lo que se le expone el conocimiento reflexivo que tiene sobre sí mismo, su entorno y sus acciones; la segunda, a imaginar nuevas posibilidades; y, la tercera, a observar y reevaluar su propia condición como agente de transformación.

1. Primera propuesta: la conciencia individual

La propuesta relacionada con la necesidad de configuración de una conciencia personal se construye a partir de la exposición de la necesidad de "ver las cosas sin ilusión, como son de verdad" (Calderón, *Teatro I* 116), tal como manifiesta la alumna en *Clase*; ver "la verdad de la verdad de la verdad" (Calderón, *Teatro II* 66), como se plantea en *Villa*; y de ocupar todas las oportunidades para decir esa verdad: "tengo que decir ciertas verdades / Y dejar mi tono compasivo" (Calderón, *Teatro II* 74), como declara la presidenta en *Discurso*. Es decir, se propone adquirir conciencia del propio estado de autocompasión o resignación que inmoviliza el presente, y para esto se muestra la necesidad de tomar conciencia del sufrimiento por una parte, y de la inexistencia de la posibilidad de salvación desde una acción externa al propio sujeto frente a esta situación, por otra.

1.1 La conciencia del sufrimiento

Para ver las cosas sin ilusión, se le propone al espectador aceptar algunos hechos y asumir el dolor que esto causa. Por una parte, aceptar la derrota del proyecto de la izquierda y de los sujetos sociales que participaron o creyeron históricamente en él: “En algún momento hay que aceptar que es una derrota. No sacamos nada. No sirvió de nada. Y esa verdad es la verdad de la verdad de la verdad. . . . Hay problemas que no tienen solución. Que no tienen. . . Y la villa no tiene solución” (Calderón, *Teatro II. Villa* 65-6). Por otra, asumir que la violencia y la muerte en que se basó esa derrota transformaron los paradigmas de las relaciones sociales y a los propios sujetos de tal manera que es imposible recuperar su estado anterior: “Y yo sé que estoy parada sobre un río de sangre / Yo sé que estoy parada sobre un río. / Que nunca va a volver a ser el mismo río”, dice la presidenta en *Discurso* (Calderón, *Teatro II* 79).

Asimismo, se le propone al espectador aceptar que estos hechos incorporaron la tristeza y la culpa en estos sujetos sociales y que se han heredado inconscientemente a partir de las narrativas que desde allí surgen: “Yo estuve ahí. / . . . En la vía chilena al socialismo. / Que, como todos saben, se transformó en la vía chilena a la tristeza / . . . Y esa tristeza fue en parte culpa mía” (Calderón, *Teatro II. Discurso* 89). Y se le propone aceptar que la inmovilización de los sujetos sociales, producto de todos estos hechos, ha perpetuado hasta el presente un orden donde las transgresiones éticas cometidas no se han observado ni condenado de la forma adecuada y que, por lo tanto, se han fomentado los fatalismos quietistas de los que habla Freire: “Aquí ya nos resignamos a la sociedad de consumo. / No me pidan que ahora sea unidad popular” (Calderón, *Teatro II. Discurso* 89).

En este sentido, se apela directamente al espectador a tomar conciencia del sufrimiento y de que este sufrimiento abarca tanto al pasado como al presente en el que él mismo participa y, desde allí, se lo impele a resolver qué hacer con él. “Se sufre en la vida” se dice en *Neva* (Calderón, *Teatro I* 52) y se reitera en *Clase*: “Y en la vida se sufre” (Calderón, *Teatro I* 129). Se plantea que “la vida puede ser espantosa” (Calderón, *Teatro I. Clase* 127), y luego, en *Di-ciembre*, “que la vida es espantosa” (Calderón, *Teatro I* 86). Pero esto es un hecho que será un determinismo solo si se espera que el cambio sea provocado por una acción externa al sujeto, una acción mesiánica o inclusive institucional, donde este sea salvado.

1.2 La conciencia de la inexistencia de salvación

Para avanzar en la configuración de una conciencia personal es necesario, además de hacerse consciente del sufrimiento, darse cuenta de que no existe una salvación ajena a la propia acción del sujeto. Para establecer esto, la posibilidad de salvación es negada constantemente al espectador en las obras de Calderón.

El arte, a pesar de su capacidad para otorgar un nuevo sentido a la realidad, no alcanza a impactarla al punto de transformarla. Esto es lo que se evidencia en *Villa*, cuando se establece que ni el museo ni la reproducción realista del cuartel son opciones reales porque “la verdad es que aquí no hay salvación ni nada” (Calderón, *Teatro II* 39). Similar conclusión se puede leer en distintos textos que plantean que lo que ha sucedido es una tragedia tan grande que “Es



Discurso. Dramaturgia y dirección: Guillermo Calderón. Teatro Playa, 2013. Fotografía: María Paz González.

verdad. Es como para escribir una tragedia" (Calderón, *Teatro II* 47); pues "Esta historia es como para escribir una tragedia. Pero los dramaturgos no están a la altura de esta historia" (Calderón, *Teatro II. Discurso* 107). Así, se evidencia que este problema no podrá ser resuelto solo desde el arte, porque "soy tan escéptica. Ni siquiera creo en el arte" (Calderón, *Teatro I* 164), como dice la alumna en *Clase*.

Tampoco la promesa de la religión católica es una posibilidad real de acceso a esta salvación: "¿Cuándo vas a volver? Prometiste que ibas a volver, pero no has vuelto", le dicen los soldados a Jorge cuando representa a Jesús crucificado en *Diciembre* (Calderón, *Teatro I* 70). Así, se remarca la inviabilidad de esta opción porque, en la realidad, el Mesías no ha vuelto y los Hombres no han sido salvados.

Tampoco son alternativas de salvación las opciones propuestas desde las representaciones sociales cristalizadas que reproducen la inmovilidad de los sujetos. La alternativa que a Jorge le propone una de las hermanas frente a la guerra, "No vuelvas a la guerra. Te voy a salvar" (Calderón, *Teatro I* 57), es descartada, pues él no cree en ella y la rechaza. La alternativa de salvación por medio de la educación también es desechada porque la educación que ofrece el profesor a la alumna en *Clase* – "Ahora yo te . . . voy a moldear. Para que aprendas a vivir" (Calderón, *Teatro I* 118) –, se propone como una "educación inmoral [que obliga] a los niños a estudiar para ser mediocres" (Calderón *Teatro II. Discurso* 100). Una educación que "es el gran crimen social de nuestros tiempos. / [Es] enseñar para distribuir la amargura" (Calderón, *Teatro II. Discurso* 100); "la educación de los siervos" (Calderón, *Teatro I. Clase* 164).

La alternativa de ser salvado desde la institucionalidad política por una presidenta que "se imaginan que un día los voy a abrazar con el ala de la vida" (Calderón, *Teatro II. Discurso* 74), no

solo habla de la espera pasiva de los sujetos y de su esperanza ingenua, sino de su inconciencia, porque “si se acuerdan bien tampoco me eligieron para cambiarlo todo. Me eligieron para otra cosa. Para darse un gusto. Para ser felices un rato. Para que les amasara un pan con sabor a justicia. . . ” (Calderón, *Teatro II. Discurso* 76).

De este modo, todas las alternativas se clausuran frente al espectador como caminos de transformación o de salida. Por tanto, se le propone, a partir de “esa conciencia [que] me deja ver la vida de la vida de la vida” (Calderón, *Teatro II. Discurso* 99), imaginar nuevas posibilidades que rompan esta inmovilidad.

2. Segunda propuesta: imaginación consciente de un futuro

La propuesta de imaginar un futuro es una apelación a amalgamar ideas, emociones y sensaciones que no sean solo un anuncio de realidad, sino que se constituyan en una realidad en sí mismas (Boal 37). Es decir, si la imaginación, como lo plantea Boal, es la memoria transformada por el deseo, la apelación es a desear transformar esa memoria, pero desde la conciencia, es decir, a reconectarse con el mundo porque “esta reconexión con el mundo es un acto de vida” (Bogart 38). La conciencia del sufrimiento, de la derrota, de la inexistencia de una salvación mesiánica o institucional, al ser un conocimiento reflexivo y crítico de uno mismo y del entorno, permite ver la vida y verse en ella; mientras la imaginación permite integrar posibilidades nuevas de futuro.

Desde esta perspectiva, la conciencia permite comprender que “hay un camino” (Calderón, *Teatro I. Clase* 116) nuevo y distinto, que la imaginación consciente permite configurar. Este camino aparece, dentro de la poética de Calderón, como un camino para renacer a la vida tal como quieren hacerlo las jóvenes de *Villa* que tienen 33 años –según se lee en la acotación inicial (Calderón, *Teatro II* 9)–, y que corresponde a la edad de Jesús al ser crucificado y muerto para luego resucitar. Y también aparece como un camino para dejar de sufrir, como se dice en *Clase*: “Y después partí a caminar, a contar que había encontrado el camino, y que era para todos. Y eso que ni siquiera tengo fe. Le contaba a la gente que en la vida se sufre . . . Que se puede dejar de sufrir, que hay un camino” (Calderón, *Teatro I* 116).

Pero la propuesta de Calderón, nuevamente, no resuelve el problema que le plantea al espectador; es decir, no establece cuáles deben ser esas imaginaciones finales que permitirán transformar la realidad, aunque le plantea la existencia de “EL CAMINO NO TOMADO” (Calderón, *Teatro II. Villa* 30). Este camino es del que se habla en *Villa* cuando se describe el museo con computadores Mac: “Y uno hace clic, menú, bajar, doble clic: clic, clic, en un ícono que dice: EL CAMINO NO TOMADO, aparece lo que su familia y sus amigos piensan que habría pasado con ella si no hubiera pasado nada. Si nunca hubiera estado en la villa” (Calderón, *Teatro II* 30). Es el camino de la conciencia dolorosa de lo que no fue: “O sea todos los sueños, las posibilidades. El camino no tomado. Ya. Entonces la idea es que la gente vea eso y entienda que eso no pudo ser. Que es una imaginación. Que eso ya nunca fue” (Calderón, *Teatro II* 30). Es un camino clausurado porque la imaginación que allí aparece no puede tener una resolución en la realidad del presente: “aparecía lo que la gente se imaginaba que podrían haber sido si la villa nunca hubiera sido. El camino no tomado” (Calderón, *Teatro II* 32), porque la violencia y el dolor existieron, y eso que pudo ser no fue.

Por lo tanto, la apelación al espectador no es a imaginar posibilidades que no se podrán concretar en el presente de la realidad, sino a imaginar, desde la conciencia del pasado y de su clausura, alternativas que integren una esperanza de futuro: "Porque tiene que haber algo mejor. / Un sistema que nos haga felices a todos", como señala la presidenta en *Discurso* (Calderón, *Teatro II* 87-8). "Y quizás algún día lleguemos a ver el fin de los ministerios. El fin de la escuela. El fin de las clases" (Calderón, *Teatro I. Clase* 166). O simplemente, se conmina al espectador a imaginar cómo en el futuro se pueden repetir con mayor frecuencia esos simples momentos en que "hay veces que toda mi familia se ha reído al mismo tiempo. Ha habido noches tibias con viento y música que viene de lejos" (Calderón, *Teatro I. Clase* 166). O también aquellos momentos cuando "me quedo mirando el horizonte. / Desde mi casa en el lago. / . . . / Yo miro el horizonte. / Miro el agua. / Respiro. / Y siento que todo debería ser así. / . . . / Me siento feliz" (Calderón, *Teatro II. Discurso* 79).

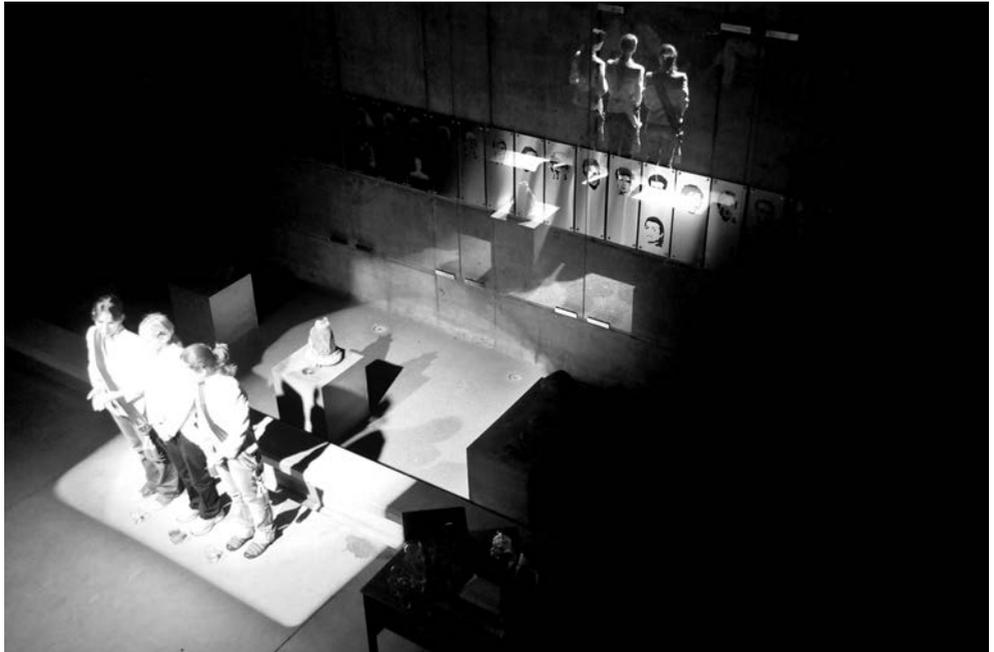
Este deseo de imaginar se plantea como un llamado a restituir la esperanza, porque, tal como plantea Freire, "la esperanza es un condimento indispensable de la experiencia histórica. Sin ella no habría Historia, sino puro determinismo. Solo hay Historia donde hay tiempo problematizado y no pre-dado" (71). De este modo, la apelación a imaginar desde la conciencia es un llamado directo a, por un lado, comprender que "la desesperanza no es una manera natural de estar siendo del ser humano, sino la distorsión de la esperanza" (71); y, por otro, luchar para disminuir esa desesperanza que inmoviliza. Es decir, el espectador es apelado, desde la contradicción y la ironía, a encontrar otra forma de estar en el mundo que, como no puede ser aquella de la esperanza porque ha existido mucha derrota y decepción, a lo menos se acerque a lo que Freire denomina estar críticamente esperanzado.

La apelación a imaginar conscientemente posibilidades de futuro, entonces, impele al espectador a problematizar el tiempo, porque "una vez desproblematizado el tiempo la llamada muerte de la Historia decreta el inmovilismo que niega al ser humano" (Freire 111), para, desde allí, avanzar en su propia reactivación como agente transformador.

3. Tercera propuesta: ejercer la libertad individual en la acción

La propuesta de ejercer la libertad individual implica las dos propuestas antes señaladas: adquirir una conciencia de uno mismo, del pasado y del presente; y despertar el deseo de imaginar una realidad distinta, volverse críticamente esperanzado. Es decir, adquirir lo que Freire llama "conciencia del inacabamiento", esto es, aquella conciencia que le permite al sujeto saberse inacabado y condicionado por múltiples factores que ha heredado tanto personal como socialmente, pero no determinado por ellos, porque hay una enorme "diferencia entre el inacabado que no se sabe como tal y el inacabado que histórica y socialmente logró la posibilidad de saberse inacabado" (53). El primero está determinado; el segundo, en cambio, no. Por lo tanto, sabe que puede superar su condición.

La propuesta que se le hace al espectador es que esta superación se concreta solo en la acción individual crítica, consciente y libre, porque esta acción es la que permite al sujeto enfrentarse a las clausuras planteadas, a las narrativas y representaciones sociales impuestas, e intervenir en el mundo personal y social para cambiarlo: "*nosotras* no nos hacemos ilusiones.



Discurso. Dramaturgia y dirección: Guillermo Calderón. Teatro Playa, 2013. Fotografía: María Paz González.

Estamos despiertos al dolor. Este es el mundo en que vivimos y no lo vamos a negar. Lo vamos a habitar. Aquí vamos a construir nuestra minoría y la vamos a construir con una dignidad blanca” (Calderón, *Teatro II. Villa* 31-2). O, como señala la alumna en *Clase*: “Vamos a ser la nueva generación decepcionada de la república. Vamos a ser como tú. Pero con más risa” (Calderón, *Teatro I* 166), pues “nosotros tenemos que darnos la educación de los libres” (Calderón, *Teatro I* 164).

Se propone que son los sujetos antes inmovilizados, desde su acción libre y consciente, los que podrán revincularse con el mundo, podrán “viajar al fondo de la conciencia y dejar de sufrir” (Calderón, *Teatro I. Clase* 164), transformar el deseo de salir en una realidad, ejercer su “derecho a crecer” (Calderón, *Teatro II. Villa* 66) y su derecho a no olvidar. Todo esto, empero, desde un espacio nuevo donde habiten en equilibrio pasado y presente, memoria y vida: “No me olvides. Pero suéltate” (Calderón, *Teatro II. Villa* 66).

Junto a lo anterior, se plantea que desde esta acción libre los sujetos podrán rechazar lo que la sociedad les propone. Dos ejemplos: La alumna le dice a su profesor “no nos eduques, déjanos tranquilos” (Calderón, *Teatro I. Clase* 154). O, más notoriamente, la reflexión de Jorge frente a la disyuntiva planteada por las hermanas, cuando no huye de la guerra como propone una, ni va a luchar por la Patria como propone otra, sino que vuelve a ella por una decisión personal distinta:

Una vez me acosté con un hombre y después no pude parar. Me gustaba que me abrazaran por detrás y que todo terminara en pelea a combos. Nos contábamos secretos. . . . *Por eso vuelvo. Porque quiero volver a mi lugar. . . . Llegó un momento en que dije, este soy yo. . . . En realidad no quiero ni pelear. Lo único que quiero es volver a dormir con mis soldados.* (Calderón, *Teatro I. Diciembre* 109-10, el énfasis es mío)

Por lo tanto, se propone que desde esta acción libre y consciente los sujetos podrán configurarse como tales, saber quiénes son: “este soy yo” dice Jorge en *Diciembre* (Calderón, *Teatro I* 109); “Y yo soy socialista Yo me sumé al curso de la Historia Yo estoy viva . . . soy fuerte”, señala la presidenta en *Discurso* (Calderón, *Teatro II* 88, 84, 96 y 109); “Soy el camino no tomado” expresa una de las jóvenes en *Villa* (Calderón, *Teatro II* 67); “Soy la Buda” afirma la alumna al final de *Clase* (Calderón, *Teatro I* 166). En consecuencia, desde esta condición podrán redefinirse en una nueva dignidad recuperada frente al mundo. Estas redefiniciones se le exponen al espectador y son múltiples, no programáticas: Jorge, en *Diciembre*, se redefine desde su condición homosexual y con esto redignifica a una parte de la sociedad como miembro de ella. Masha, en *Neva*, redignifica el pensamiento anarquista y su participación en la Historia:

Masha... es una anarquista o una proto anarquista. . . .Los anarquistas fueron de alguna forma los más idealistas en el período revolucionario ruso, pero fueron también los que podían ver anticipadamente que este proceso podía fracasar, y de hecho se transformaron en una de las primeras víctimas de la propia máquina revolucionaria. (Calderón en Baruj et al.)

La alumna, en *Clase*, redignifica no solo a los jóvenes estudiantes que “lo que quieren tener es una juventud feliz, una juventud indignada” (Calderón, *Teatro I* 163), sino también a los que desde la espiritualidad buscan un camino de conciencia y liberación que les permita otro tipo de vinculación con el mundo a través de la acción: “Estoy llena de risa. Soy puro amor. Soy la Buda. Pongo una mano en la tierra y la tierra me responde. Tengo una juventud fascinante. Yo también tengo una juventud fascinante” (Calderón, *Teatro I* 166-7).

Las jóvenes de *Villa*, por su parte, se dignifican al tiempo que redignifican a los sujetos sociales que fueron víctimas de la violencia política y a los descendientes de ellos, ya que las tres nacieron en la Villa: “¿De violación también? / Sí” (Calderón, *Teatro II. Villa* 68). También dignifican las distintas opciones de los sujetos para asumir la violencia y el dolor colectivo porque “...todos reaccionamos distinto” (Calderón, *Teatro II. Villa* 69), “... Hay mujeres que no se recuperan... hay mujeres que se organizan y construyen museos... hay mujeres que se convierten en presidenta de la república” (Calderón, *Teatro II. Villa* 70); pero también “Tengo derecho a ser homenaje” (Calderón, *Teatro II. Villa* 66) porque “alguien tenía que morirse por dentro. Alguien tenía que seguir llorando. Y esa soy yo” (Calderón, *Teatro II. Villa* 67).

En *Discurso*, la presidenta redignifica a los sujetos de izquierda desde la conciencia del sufrimiento: “Y nos dieron tan duro” (Calderón, *Teatro II* 89); pero también desde una mirada que no desconoce los errores ni las omisiones de la izquierda gobernante. Por lo mismo, los redefine en su contradicción, aunque estableciendo la distinción entre ellos y el accionar histórico de la derecha:

Recordemos que yo soy hija de la izquierda.
Y que siempre he creído que la gente es súper buena.
O quizás no tan buena.
Pero por último normal tirando para buena.
Y que el ser humano es humano.

Y que necesitamos un sistema social bueno que nos permita desplegar nuestra bondad.

...

Y no traicionamos a nadie.

Ni siquiera a la constitución.

No como *otros**.

...

*Nosotros tenemos otra ética**.*

...

Y esa es la cultura que ellos no tienen.

No saben nada.

Y tienen aviones.

Y tienen una forma cruel de pensar la vida.

Creen en la riqueza.

Creen en la hombría.

Les gusta hacer daño.

(Calderón, *Teatro II. Discurso* 90-1-2, 98; *el énfasis en el original; ** mío)

Por lo tanto, lo que se le propone al espectador es un nuevo marco ético donde la restitución de la capacidad transformadora de los sujetos y el ejercicio de su acción libre debe surgir desde el reconocimiento del otro puesto en escena y de su historia, y desde la aceptación y el respeto a sus elecciones: "Esto que siento no te lo voy a imponer" (Calderón, *Teatro II. Villa* 67). Y, en este sentido, se lo apela a ejercer su propia libertad individual para romper el inmovilismo que ha ayudado a mantener un orden injusto que absorbe las transgresiones éticas en vez de condenarlas, pero a hacerlo desde esta perspectiva: "Yo soy fuerte... Y soy alegre.... Pero ustedes insisten en ser como ustedes. Sean como yo. Parézcense a mí", plantea Calderón con ironía crítica al final de *Discurso* (Calderón, *Teatro II* 109-10). "[L]a villa debería ser como yo, flexible" (Calderón, *Teatro II* 58), dice una de las jóvenes en *Villa*.

Por lo tanto, se invita al espectador a dejar que todo su modo anterior de actuar en el mundo muera: "Deje que todo muera" (Calderón, *Teatro I. Clase* 154); a salir también de la inmovilidad: "Sal tú también" (Calderón, *Teatro I* 155); a vaciarse de todo aquello que creía para poder mirar, evaluar, decidir y optar dentro de la realidad: "Vacíate. Es como si entraras a una pieza y la encontraras vacía" (Calderón, *Teatro I* 117). Esto coincide con la experiencia del espectador al comienzo de *Clase*, cuando entra al teatro y ve llegar al profesor a la sala vacía; o cuando en *Neva* observa a los actores que llegan a un teatro vacío; o cuando escucha lo que se propone frente a Villa Grimaldi: "Yo sacaría todo. Que quede vacía" (Calderón, *Teatro II. Villa* 58). Solo desde esa condición de "vacío", podrá imaginar soluciones posibles, simples, pero que devuelvan las ganas de estar en el mundo y en la vida:

MACARENA. Y yo voy a ir más allá. Podríamos sentarnos en círculo y tocar la guitarra enamoradas.

CARLA. Y yo voy a ir más allá. Podríamos hacer recitales de rock.

FRANCISCA. Sí. Y yo voy a ir más allá. Podríamos tomar ácido lisérgico.

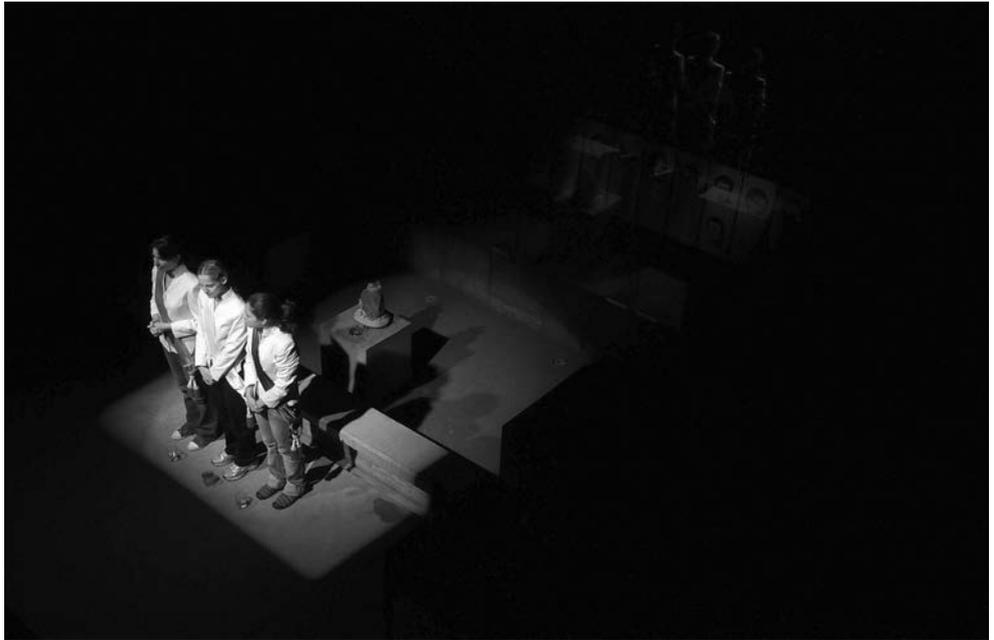
MACARENA. Sí. Y yo voy a ir más allá. Podríamos acostarnos mirando al cielo.

- CARLA. Sí. Y yo voy a ir más allá. Podríamos darnos vueltas de carnero.
- FRANCISCA. Sí. Y yo voy a ir más allá. Podríamos correr sin ropa con los brazos abiertos gritando aaaaaaaaah.
- MACARENA. Sí. Es una página en blanco, una villa, una cancha vacía.
(Calderón, *Teatro II*. Villa 60)

Esta apelación y las anteriores no exponen una resolución única y final en ninguna de sus proposiciones; más bien las dejan abiertas. Por tanto, se transforman en un marco ético que impele políticamente al espectador a asumir la responsabilidad de observar, evaluar y decidir. Es, finalmente, una apelación a asumir o al menos revisar críticamente, su propia responsabilidad ética y política frente al mundo, a la historia y al futuro.

Entonces, la propuesta poética de Calderón es una propuesta teatral ética y política, que vincula su teatro con la tradición del teatro político, pero a su vez integra un componente ético que busca provocar una reflexión que restituya esa potencialidad transformadora que el teatro político tuvo. En entrevista, Calderón declara: "Yo quisiera gatillar un debate para que se escribieran cartas a los diarios. Envidio a las obras que logran ese tipo de respuesta al poner temas sobre la mesa y obligar al público y a los intelectuales a posicionarse. . . . Me encantaría que el esfuerzo que hago tuviera más repercusión" (en Delgado). Este debate, no obstante, debería suscitarse de un modo nuevo, y en un nuevo contexto, donde no existe el optimismo anterior en la capacidad del teatro para transformar la sociedad: "Durante muchos años se pensaba que el teatro tenía un rol activo y era capaz de cambiar las mentes y de hacer que la gente reflexionara muy enérgicamente. De hecho, ese es el trabajo de la obra de Brecht. Había mucho optimismo con respecto a las capacidades del teatro. . ." (Calderón, en Baruj *et al.*). Para concretar este modo nuevo, es que Calderón realiza, en todos los niveles de su teatro, la problematización que permite eludir el final feliz en que se resuelve el problema: "No soporto el final feliz" (Calderón, *Teatro II*. Villa 67). Por tanto, propone finales agridulces que plantean los temas sin otorgar una salida. Un final agridulce responde al contexto posmoderno en general, así como al proceso de desilusión que ha provocado la experiencia de la transición política y de disolución de los grandes meta relatos ideológicos. Desde este espacio, Calderón busca provocar una reflexión y un posicionamiento del espectador, que le permita recomponer la coherencia de la experiencia de la temporalidad, pero desde las contradicciones. Por tanto, el objetivo es provocar su reactivación como sujeto político, porque solo los sujetos activos podrán "generar el debate y la reflexión sobre estos temas aún no resueltos de la sociedad chilena" ("Aclamada obra").

De este modo, el teatro de Calderón no solo se vincula con la tradición del teatro político, sino que también reactualiza y recupera la función política. Para esto, la vuelve operativa para un contexto histórico, social y estético actual, alejándose de su antiguo componente programático y abriendo un espacio para reexaminar las creencias e ideas: "un espacio de reflexión en esos términos y no con la expectativa de grandes aspiraciones, como la idea que el teatro pueda ser transformador. . ." (Calderón, en Baruj *et al.*). Su aspiración no es transformar la sociedad hacia un modelo determinado, sino que problematizar sus imaginarios, ideas y creencias para que ella, en este camino de recuperación de la conciencia, pueda observar, evaluar y decidir, pueda desear e imaginar y movilizarse para construir las realidades que elija y no las que han sido



Discurso. Dramaturgia y dirección: Guillermo Calderón. Teatro Playa, 2013. Fotografía: María Paz González.

elegidas para ella. En este contexto posmoderno y utilizando recursos posmodernos, Calderón retoma algunos valores anteriores aunque desde una nueva perspectiva, y aparece como un dramaturgo que reúne características que permiten considerarlo como un creador que, a falta de mejor nombre, podemos llamar por ahora como post posmoderno.

Obras citadas

- "Aclamada obra Villa + Discurso llega a Valparaíso (Capital Cultural)". Prensa, *Salateatroupla.cl*. Web. 1 May. 2014
- Baruj, et al. "Ojos al mundo" *Primer certamen de jóvenes críticos en el Festival Internacional de Buenos Aires*. Web. 27 Dic. 2012.
- Bauman, Zygmunt. *Ética posmoderna*. Argentina: Siglo XXI editores, 2004. Impreso.
- Boal, Augusto. *El arco iris del deseo*. España: Alba editorial, 2004. Impreso.
- Bogart, Anne. *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. España: Alba editorial, 2008. Impreso.
- Calderón, Guillermo. Neva. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría (ed.). *Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910-2010, vol. 4*. Santiago: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, 2010. 307-333. Impreso.
- . *Teatro I. Neva – Diciembre – Clase*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2012. Impreso.
- . *Teatro II. Villa-Discurso-Beben*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2012. Impreso.
- Carvajal, Fernanda y Camila Van Diest. *Nomadismos y Ensamblajes: Compañías teatrales en Chile 1990 – 2008*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009. Impreso.

- Delgado, Alejandra. "Guillermo Calderón: En el escenario, yo mando. Y ahí insisto con mis mañas". *El Martutino*. Web. 2 May. 2014
- Freire, Paulo. *Pedagogía de la autonomía*. México: Siglo XXI Editores, 2009. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz. "Prólogo". María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena: 1920-2010, vol. 4*. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, 2010. 11-37. Impreso.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Trad. José Luis Pardo Torío. Barcelona: Paidós, 1991. Impreso.
- Proaño Lola. "La hibridización cultural: ¿Desaparición del teatro político-social latinoamericano?". Ed. Juan Villegas. *Del escenario a la mesa de la crítica*. Irvine, California: Ediciones de Gestos, Colección Historia del Teatro I, 1997. Impreso.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001. Impreso.
- Sáiz, Marcela. *El teatro político de Guillermo Calderón: Teatro, Historia y Memoria en una poética de las ideas*. Tesis de Magister en Literatura, Universidad de Chile, 2014. Inédito.

Fecha de recepción: 6 de abril de 2014
Fecha de aceptación: 22 de mayo de 2014